DRESDENER KUNSTZUSTÄNDE. NO. 1. MALEREI ... ALLEN KÜNSTLERN...

Digitized by Google

Digitized by Google

d 35

Dresdener

Kunſtzuſtände.

№ 1.

Malerei

mit näherer Berückſichtigung der dießjährigen Kunſt-Ausſtellung.

d 35

Dresdener
Kunſtzuſtände.

№ 1.

Malerei

mit näherer Berückſichtigung der diesjährigen Kunſtausſtellung.

Allen Künſtlern gewidmet

von

C . . * und O . . *

Dresden und Leipzig,
In Commiſſion der Arnoldiſchen Buchhandlung.

1843.

Digitized by Google

BRITISH MUSEUM
46.
4. 24.
1683.
Digitized by Google

Der lebensmatte und poeſieloſe Zuſtand der bildenden Kunſt in Dresden iſt eben ſo auffällig zu bemerken, als die Theilnahmloſigkeit des Publikums gegen Alles, was von Seiten der Kunſt und Poeſie die tiefern menſchlichen Intereſſen berührt, und durch den unbewußt eingeprägten Begriff der Schönheit unſer Fühlen und Handeln in beſſere Bahnen leitet.

Den Gründen zu Letzterem nachzuſpüren, führt zu keinem Reſultate, denn die Thatſache, die aus dem einmal beſtehenden Bildungsgange und Character der Menge entſpringt, iſt bleibend; ſogar die Muſik findet hier nur eine äußere Theilnahme: nicht jene, die ſich mit unſerm Gefühlsleben in Verbindung ſetzt, und durch gründlicheres Verſtändniß geiſtige Lenkung bekommt.

Nicht ſo fixirt und in ſeinen Zuſtand gebannt, dürfen wir hoffen, iſt das Treiben der Künſtlerſchaft, namentlich der jüngern, deren geiſtige Elaſticität noch nicht verkrümmt und erſchlafft iſt. Gleichwohl ſtellt ſich hier nicht jene künſtleriſche Geſammtheit heraus, die in individueller Wechſelwirkung und Ideenaustauſch durch innere Lebenskraft und durch jugendwarmes geiſtreich praktiſches Ergreifen ihrer Studien ſich von der Einwirkung alltäglicher Umgebung emancipirt. Jeder Einzelne überläßt ſich allmählig der Infection der hieſigen Luft, und ihren Erzeugniſſen drückt

Digitized by Google

ſich derſelbe locale Stempel wie ein langweiliger Familienzug auf.

Von dieſer Grundbemerkung aus entſprangen folgende Wahrnehmungen, deren Beweiſe in der diesjährigen Kunſtausſtellung zum Kennerauge mit evidenter Deutlichkeit ſprechen.

Man hat oft behauptet, daß eine große hiſtoriſche Gemäldegalerie, wie wir ſie beſitzen, für jüngere Künſtler ein wahrer Fluch ſei; dieſer Satz iſt nur in ſo fern wahr, wenn wir bei der Betrachtung neuer und älterer Kunſtwerke zwiſchen beiden Parallelen ziehen, und ohne Berückſichtigung der Zeitepochen und ihres Einfluſſes auf die Kräfte und Richtung der Producirenden den Werth derſelben abwägen. Faſſen wir aber ins Auge, wie ſehr eine Sammlung claſſiſcher, vorzüglicher Bilder geeignet iſt, jungen geiſtbegabten Malern als Studium und leitender Anhaltepunkt zu dienen, ſo ſpringt die Begünſtigung der hieſigen Künſtler in die Augen. Zu bedauern iſt daher, wie wenig die Galerie mit künſtleriſchem Verſtande und ernſtlichem Wollen benutzt wird, denn ein mechaniſches Copiren vorzüglicher älterer Bilder bringt nur geringen Vortheil, beſonders in Bezug auf die Farbe, von der wir bei alten Werken ſelten wiſſen können, wie ſie wirklich war oder entſtanden iſt. Treibt der Künſtler dies Geſchäft ſtetig, ſo wird er zum leidenden Theil, denn er fühlt immer nur ſeine Ohnmacht, techniſch und geiſtig; nichts iſt aber für Jüngere, vorzüglich bei der bildenden Kunſt, niederſchmetternder, und paralyſirt ihre Phantaſie mehr, als wenn ihnen täglich Autoritäten zurufen: „wie tief ſteht ihr unter uns!“ Auch die Welt gewinnt durch dies Copiren nicht viel, dem der lebendige Odem fehlt; nur ein tiefes Eindringen in den Geiſt jener Zeit kann da Genügendes liefern, und das fordert Meiſter, nicht Schüler.

Zu Trieb und Leitung geiſtigen Schaffens fehlt unſern jungen Malern die tiefere Intelligenz, das Studium der Geſchichte, der Kunſtgeſchichte, und der Kunſtbegriffe überhaupt.

Die meiſten unter ihnen ſchließen ſich gegen alle belehrende Lectüre, und gegen ein geiſtiges Eindringen in ihre Kunſt durchaus ab, woher denn die vielen lächerlichen Mißgriffe bei der Wahl ihrer Süjets entſtehen, deren Tendenz oft einem andern Jahrhundert, oft haltungsloſer Trivialität angehört, aber gewöhnlich mit keinem Fuße in der Gegenwart ſteht. Blicken wir auf die Maler der italieniſchen Schulen, deren Werke von den Beſten unſerer Zeit nur reproducirt werden, ſo finden wir dieſe Meiſter mit der antiken hiſtoriſchen Vergangenheit in einer indirecten, aber feſten Verbindung: nämlich durch das Studium ihrer Dichter. Durch ſie ſahen ſie auch in den Spiegel der Gegenwart und lernten unbewußt die Malerei und Poeſie, eine durch das Weſen der andern, richtig erkennen. Sie begriffen, wie ihre Kunſt allein im Stande und beſtimmt war, die Schönheit der Form im Verein mit der Farbe darzuſtellen. Um dieſe Schönheiten zu häufen, und in gegenſeitigen Conflict zu bringen, malten ſie nun die Hiſtorie, denn ſie fühlten, daß die höchſte körperliche Schönheit nur mit Hülfe des Ideals im Menſchen liegt.

Unſre heutigen Maler machen es gewöhnlich umgekehrt: ſie malen die Hiſtorie um ihrer ſelbſt willen, dienen der Geſchichte und Poeſie als helfendes Material, rauben ihrer Kunſt das Primitive und ſtellen Dinge dar, die nur durch Form und Farbe, nicht durch den Begriff der Schönheit, dem Pinſel verfallen. Ihr tendenzloſes Schwanken zwiſchen Hiſtorie und Genre entbehrt aller Kunſtrealität und löſt ſich in Undulismus auf.

Digitized by Google

Da die Hiſtorienmalerei die richtig und poetiſch aufgefaßte Darſtellung geſchichtlich gegebener Begriffe von Charakteren und Handlungen in wahrſter Uebereinſtimmung der Idee und ihrer Erſcheinung iſt, ſo gehört zu ihrer Ausübung vor Allem ein künſtleriſches Bewußtſein im Schaffen und eine klare Anſchauung der Intentionen und ihrer Verwirklichung. Dazu kann Mangel an allgemeiner Bildung und ernſtem Studium nicht führen. In wie weit nun dabei die Schuld hier an den Schülern oder an den leitenden Meiſtern liegt, iſt ſchwer zu entſcheiden. Bedauerlich iſt es auf jeden Fall, daß die Herren Profeſſoren Bendemann und Hübner hier kein neues friſches Kunſtleben hervorgerufen, ſondern ſich mit ihrer ganzen Thätigkeit zu ſtill in den abgeſchloſſenen Kreis ihrer Ateliers und ihrer Schüler zurückgezogen haben. Um den vollwüchſigen Zopf der hieſigen Akademie verſchwinden zu machen, könnte freilich nur eine nach außen wirkende, fertige und kräftige Individualität taugen. Mit dem in ſich gekehrten, beſchaulichen Weſen der Düſſeldorfer Schule iſt das nicht gethan: das Geſenkte, Träumeriſche, macht die Kunſt immer mehr ſinken und läßt ihre Jünger die ſchönſte Zeit verträumen. Der Maler ſoll Handlungen wiedergeben und menſchliche Geſtalten, die Fleiſch und Blut haben. Bilder, welche wie die ſtille monotone Spiegelfläche eines See's uns ſinnend anſchauen und erſt vom Hauche unſrer Phantaſie belebt und gedeutet werden müſſen, tragen kein ſelbſtſtändiges, vollblutiges Leben in ſich.

Ueber die Düſſeldorfer ſind ſchon mehrmals umſtändlichere und richtig feſtſtellende Urtheile ausgeſprochen; ſogar aber, wenn wir ein Jahrzehend in der Literatur zurückblicken, finden wir, daß Immermann, damals in Düſſeldorf lebend und mit den dortigen Malern perſönlich befreundet, Folgendes ſchreibt:

„Bei den Düſſeldorfern vermißt man die geniale Sicherheit des à plomb der alten Meiſter, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Geſtalten: es ſind Verſuche, ſchwankend zwiſchen der Kühnheit des Individuums, immer nur ſich und ſein perſonelles ausdrückend, und der Scheu, Fehler zu begehen. Dieſe Furcht vor gemalten kühnen dummen Streichen war immer ein charakteriſtiſcher Zug ihrer Schule. Weichlichkeit, ſtereotyper Schmerz und Brüten, — dieſe ſentimal romantiſche Stimmung lag in der Zeit; die Poeſie ging voran. Das Weiche, Ferne, muſikaliſch Contemplative, Subjective waltet vor, anſtatt des Starken, Nahen, Plaſtiſchen, Handelnden.“

„Es ſteht übrigens aus dieſer Zeit abermals ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer und poetiſch zuſammengeflochtener, als der alte pudrichte. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Urſprünglichkeit, welche die Haare entweder frei wallen läßt oder kurz abſchneidet. Aber das Höchſte kann nicht kommen, wenn nur durch Methode, Kritik, Einſicht und Klugheit gleichſam zur Kunſt die Gelegenheit gemacht wird. Der Gründer der Schule war mehr Theoretiker als Praktiker; .... die eigene, ſelbſtſtändig gefundene Farbe fehlt den Düſſeldorfern.“

Seit Immermann dieſes Urtheil niedergeſchrieben, iſt die Düſſeldorfer Schule zurückgeſchritten, und ſeine Worte treffen nicht mehr ſtark genug.

Nur Leſſing hat ſeine Genialität beurkundet und ſich ſelbſtſtändig hingeſtellt, obgleich auch er von den krankhaften modernen Anſchauungen ſeiner Umgebung nicht unberührt geblieben iſt.

Sollte die Meinung irgendwo noch feſthalten, daß die Düſſeldorfer Richtung für die Kunſt von irgend einer hiſtoriſchen Bedeutung werden, ſich mehr als eine momentane Dauer verſchaffen könne? Daß aus dieſen ſtillen,

ſüßlichen Gruppen, dieſen chriſtlich idealiſirten Conterfei's geduldiger Modelle ein wahres eigenes, friſches Leben quellen könne, erregend und fördernd? Für ſolche Meinung iſt die künſtleriſche Intelligenz der genannten Herren zu groß. Aber iſt es denn Recht, in eine ſo matte, blaſirte Manier, ohne Ideenklarheit, die nur durch eine ſehr verſtändige und geiſtvolle Ausbeutung dazu paſſender Individualitäten und durch ein günſtiges Erſtehen in einer an wahrer Kunſt leeren, reproducirenden Zeit, ſich eine breitmachende Geltung verſchafft hat, Schüler hineinzuſchulen, die mehr oder minder Talent und friſchen Sinn zu einem eignen Kunſtleben haben? Es iſt ein egoiſtiſches Beginnen, dieſe jungen Kräfte in ein ſo verblaßtes, empfindſames Kunſtweſen hineinzuziehen und von ihnen nur neue variirende Abdrücke einer armen künſtleriſch verirrten Manier fertigen zu laſſen. Denn bilden unſere Meiſter die Kunſtepochen früherer Zeiten in moderner Auffaſſung nach, ſo tödten ſie die Kunſt, wenn ſie ihre Schüler durch Nachahmungen dieſer kraftloſen Werke in Selbſtgefälligkeit und Pedanterie zu einem immer kleinmüthigeren, zuſammengedrückteren Kunſtleben erziehen. Talente, Genies, welche zu allen Zeiten erſtehen, müſſen nicht in Banden geführt, ſondern vorſichtig, aber frei in ihren eigenen Bahnen geleitet werden.

In unſrer reproducirenden Zeit iſt es eben darum doppelt nöthig, daß Mei[illegible] ihre Schüler außer der techniſchen Ausbildung auch zum [illegible]retiſchen Studium und zum innern geiſtigen Erken[illegible] alter Kunſtwerke hinführen; ſie müſſen einen Einblick bekommen in jene Blütheepochen der Kunſt, und wie aus denſelben die Werke der Künſtler hervorgegangen ſind. Dieß Alles empfangen ſie am friſcheſten und wahrſten durch die Biographieen großer Künſtler; jede vollkommene Kunſtſchöpfung iſt ein Kind ihrer Zeit und trägt den Stempel derſelben an ſich: ſie will am liebſten

Digitized by Google

auch in ihrer Zeit betrachtet, ſpäter aber wenigſtens im Geiſte derſelben aufgefaßt werden.

Um aber das Weſen der Vergangenheit zu begreifen, muß man den Sinn und das Leben der Gegenwart verſtehen. Phantaſie und Ideal ſoll der Künſtler in der Seele tragen, aber der Stoff, die für ihn leitende Materie und Form liegen außen in der Welt, im Treiben des Volks: ihre Vorwürfe wollen mit warmem Eifer gefunden und vielfältig ſtudirt werden. Die Welt der Modelle genügt nicht. Das Leben und der Menſch waren ſich vom Anbeginn immer gleich; die Gegenwart trägt in ſich das Maaß für Vergangenheit und Zukunft und ſpricht für alle Zeiten, deren Geiſt aber muß die Bahnen der Kunſt lenken. Ehe der unſterbliche Leonardo da Vinci in der Capelle Maria delle Grazie ſein Abendmahl ſchuf, durchzog er ſtudirend und ſtoffſammelnd lange Zeit den Borghetto der Stadt Mailand, verweilte im regſten Treiben des Volkes und beobachtete die geheimſten Züge der Menſchennatur. Als in der gemeinen Metzger-Schenke Cacalio's jener Jachomo das Salzfaß umſtieß, hatte er das Material zum Judas gefunden, dem er durch den Kopf des Prior Bandelli die Seele gab. Obgleich die bibliſchen Süjets der damaligen chriſtlichen Blüthenepoche der Kunſt natürlich angehörten, ſo lag doch die Hiſtorie vom Abendmahl weit außer der Zeit Leonardo's; nichtsdeſtoweniger mußte es aber ſeinem Genius gelingen, die damaligen Grundformen des Lebens und der Menſchen in jene bibliſche Vergangenheit zu tragen; denn ſein richtiger Lehrſpruch war: Ein Maler muß idealiſirt das Leben, nicht aber die Weiſe Anderer nachahmen, ſonſt wird er ein Enkel, aber kein Sohn der Natur.

Aus den Werken ſolcher Meiſter ſollten unſre jungen Maler auch lernen, ihre ſchönſten Jahre, freilich den Zeitverhältniſſen gemäß, mit friſcher Lebenskraft und ämſigem

Digitized by Google

Vortheil genießen. Jene großen Vorbilder ſpäterer Zeiten durchlebten nach Möglichkeit Alles, was zum reichen poetiſchen Jugendleben gehört. Oft zu tragiſchen Verwicklungen im wilden Sturme auf den Lebensfluthen umhergetrieben, fühlten ſie ſich unglücklich, aber nicht gelähmt. Ihr ſchöpferiſcher Sinn, ihr tiefes, geſundes Gemüth fühlte in den traurigſten Schickſalen das Wehen des hohen Geiſtes der Poeſie. So verſteht man das Schöne der Welt! Die Poeſie der Jugend durchhaucht warm und ewig das ganze Menſchenleben und trägt ſich und ſchwingt ſich durch alle vier Alter bis auf's Greiſenhaupt hinüber.

Dieſen ſchönen, idealen Lebensgenius einzuſaugen, bietet ſich für Kunſtjünger ringsum Gelegenheit; es vernachläſſigen, heißt den Quell der Phantaſie, der in den jungen Seelen ſprudelt, im Sande gemeiner Alltäglichkeit verſiegen laſſen.

Wenden wir uns nun zu einigen Bildern der hieſigen Kunſtausſtellung, keineswegs um das über die Düſſeldorfer Schule Geſagte noch zu begründen, ſondern um unſre Ausſprüche über das Weſen der hieſigen Malerei zu belegen.

Vom Hrn. Prof. Hübner finden wir: (Nr. 315) Kaiſer Friedrich III., für den Kaiſerſaal in Frankfurt a. M. gemalt. Lebensgroße Figur, profil, in offner gothiſcher Fenſterhalle ſtehend; in der linken vorgeſtreckten Hand den Reichsapfel, in der rechten, die ſich über die linke lehnt, den Scepter haltend. Der goldgewirkte Mantelüberwurf bekleidet in ſchweren parallelen Falten die Figur, und deckt die Zeichnung und Gliederung des Körpers vollkommen: die Fähigkeit, das Schöne zu bilden, meidet die ſteife und dicke Verhüllung. Der Kopf iſt mittelalterlich gewöhnlich, ordinair, mag aber durch ein vorhandenes Conterfei in der

Digitized by Google

Linie vielleicht bedingt ſein. Hierzu paßt nicht das modern ſinnende träumeriſche Auge, wie es in dieſer Schule ſtereotyp geworden iſt. Der Meiſter iſt bei der Erfaſſung ſeines Gegenſtandes gewiß vom hiſtoriſch richtigen Geſichtspunkte ausgegangen; er wollte uns den Friedrich darſtellen, deſſen Regierung ſchwach und geradezu erbärmlich war. Aber ſeine Idee iſt mit der Darſtellung nicht Eins geworden. Seine Intention iſt am grob Materiellen hangen geblieben, ohne zur geiſtigen Erſcheinung zu gelangen, und was wir als hiſtoriſche Characterſchwäche nehmen ſollen, erſcheint uns Schwäche der Darſtellung. Die linke Hand bietet den Reichsapfel mehr an, als daß ſie ihn hält, die rechte hält den Scepter, wie ein Maler den Pinſel, wenn er ihn auf der Palette mit Farbe füllt. Die Auffaſſung und Zeichnung der Figur hat keinen ſelbſtſtändigen Grund der Bewegung in Stellung und Haltung in ſich, ſie iſt matt und entbehrt der Anmuth, welche ein Kunſtwerk ſinnlich angenehm und faßlich macht: der Körper ſcheint ſich anzulehnen, die Füße würden ſich ſchlürfend fortbewegen.

Die Carnation der Düſſeldorfer war nie lebenswahr; ſie forcirten den dunkelgelblichen Ton des Südens, aber ohne daß das heiße Blut mit den Säften gemiſcht eine gleiche Wärme über den ganzen Körper zu breiten ſcheint, wie wir bei den Venetianern bewundern. Scharfe Gegenſätze von blauem Himmel und Bergen und ſaftigem Grün vollendeten gewöhnlich mit mehr oder weniger Harmonie den Effect des Colorits. Hier bleibt das Colorit überhaupt hinter frühern Leiſtungen ſehr zurück, es iſt hart, dick und harmonielos: der Fleiſchton ledern, ohne flüſſiges Geblüt, die Drapperie hölzern und ohne Täuſchung. Der landſchaftliche Hintergrund iſt noch mittelmäßiger gemalt. Jeder Blick auf ältere Meiſter belehrt uns, welche Bedeutung auch er bei einem hiſtoriſchen Bilde in Anſpruch nimmt.

Digitized by Google

Als Gegenſatz hinſichtlich der Carnation und überhaupt hinſichtlich der Wahrheit und Leichtigkeit der techniſchen Behandlung müſſen wir hier auf zwei Bilder der Ausſtellung von Begas in Berlin hinweiſen. Nr. 208, Portrait, und Nr. 207, ein Kind von einer Mohrin gebadet, ein Genrebild, im Gedanken zwar maleriſch, aber nicht ſchön genug.

Vom Hrn. Prof. Bendemann findet ſich nur eine im kleinen Maaßſtabe flüchtig ſkizzirte Compoſition, „Triumphzug des Nebukadnezar über Jeruſalem", für Laien in der noch rohen Anlage jedenfalls zu unverſtändlich, eine Farbenſkizze hätte klarer geſprochen.

In Mitten Nebukadnezar mit rohem Siegesſtolze auf dem Triumphwagen ſtehend; die Siegesbeute wird vor ihm her getragen, die Beſiegten (Zedekia) folgen in Ketten. Des Verfaſſers Sinn für gerundete Formen und einfach-edle Gruppirung zeigt ſich hier wie in allen ſeinen Compoſitionen, aber eben ſo die reliefartige Anordnung derſelben, die Weichheit und Monotonie der Geſtaltung und der Charaktere. Dieſe Compoſition ſcheint ein Stück aus einem Basrelief-Fries ohne Abſchluß. In antiken Triumphzügen bleibt die Reproduction der Antike einziges Hülfsmittel, und raubt dem Künſtler vor den Augen des Publikums jede originale Erfindung. Die Ueberzeugung des Hrn. Prof. Bendemann, daß die Bibel das einzige große Buch der Geſchichte für Hiſtorienmalerei ſei, welche ſtets aus der Wahl ſeiner Süjets ſpricht, iſt der unglücklichſte Irrthum für einen Maler unſrer Zeit.

Daß nur eine große hiſtoriſche Periode ihre eigene monumentale Kunſt gebiert, und daß in einer armen, inhaltloſen Uebergangsepoche der Geſchichte ſchöpferiſche Kunſt nur an das hiſtoriſch zunächſt Liegende und national Ver-

Digitized by Google

wandte ſich anſchließen muß, lehrt jedes Blatt der Kunſt-Geſchichte.

Wozu kann ein Anklammern an eine Zeit führen, für deren Auffaſſung der bildenden Hand nicht blos der ſinnliche Schlüſſel entrückt iſt, ſondern deren Stoff den Intereſſen der Gegenwart vollkommen entfremdet, weder durch religiöſes Bedürfniß noch durch politiſche oder ſociale Zuſtände unſern Geiſt erfaſſen und unſre Herzen erwärmen kann?

Ringt nun unſre Zeit nach einem nationalen Leben und Schaffen, ſo kann die Kunſt nur dadurch einer künftigen Epoche vorarbeiten und derſelben techniſch und geiſtig eine ſichere Baſis geben, wenn ſie für deutſches Volk und deutſche Natur in hiſtoriſch und charakteriſtiſch wahrer Auffaſſung nach allen Richtungen hin Begriff und Geſtaltung zu gewinnen und feſtzuſtellen ſucht.

Die Bilder der Jünger und Nachahmer dieſer Schule, welche ſich vorfinden, tragen nur den äußeren Stempel derſelben, ohne den geringſten Theil jener Vorzüglichkeiten ahnen zu laſſen, welche ihre Meiſter zur Anerkennung brachten; nur die Manier kann ſo geiſtlos und jedem Blick kenntlich nachgeahmt werden, wie jeder Zopf ſich ähnelt, gleichviel, ob Haare darin. Dieſe betreffenden Bilder laſſen ſich nur dem Genrefach, theilweiſe mit hiſtoriſchen Beziehungen, anreihen. Eine Hindeutung genügt, da ſie die gemachten Ausſprüche mit der Deutlichkeit ſchülerhafter Leiſtungen beweiſen.

Wir finden Nr. 196 (im Atelier des Prof. Bendemann von Fiſcher gemalt), Waldparthie, im Vordergrund Meluſine ſtehend mit zwei ihrer Dienerinnen, wie ſie den Raimund zuerſt erblickt, der von ſeinem Schimmel zur Seite aus dem Dickicht des Waldes hervorgetragen wird. Wel-

Digitized by Google

ches Vergreiſen eines erbärmlichen Süjets, das von allen maleriſchen und dramatiſchen Motiven gänzlich entblößt iſt, die ſich erſt in den ſpäteren Scenen des Mährchens entwickeln! Welcher Mangel an Sinn für feine Form, für Gruppirung! Wie iſt die Zeichnung ohne Grazie! wie ungeſchlacht der rechte Arm der langen Meluſine! Das Colorit iſt geradezu ſchlecht und ſchmierig. Das Pferd mit der Gliederpuppe „Raimund" iſt weniger Schimmel als überſchimmelt.

Dieſelbe unmaleriſche und triviale Wahl des Süjets, dieſelbe ſchwache Ausführung findet ſich bei Nr. 353 (von J. Döring im Atelier von Prof. Bendemann). Ritter Huldbrand zieht mit Udinen, ſeiner jungen Frau, ihr Pferd führend durch den verrufenen Wald nach der Reichsſtadt; zur Linken des Pferdes Vater Heilmann. Oheim Kühleborn, der Waſſernix, beſchützt den Zug, als Waſſerfall: aber das Waſſer iſt leblos und trüb troß dem Geiſte, der drin ſitzt, der Ritter ein Couliſſenheld, das Pferd iſt — aus Abſicht ein ſchweres Ritterpferd zu bilden — ein Karrengaul geworden. Zeichnung, Gruppe und Colorit ſind ſchlecht.

Nr. 265. Eine Brautfahrt zur Kirche ſchiffend (von Lichtenberger im Atelier des Prof. Bendemann). Ein maſſiv, ſteif und geradlinig gezeichneter Kahn, von etwas Waſſer, Bergen und Rahmen umgeben. Hierauf ſind Brautpaar mit Eltern und Begleiterinnen, Schiffer und Spielleute, letztere auf den Seiten ſtehend, die Anderen in der Mitte auf drei Querbänken in gleichmäßigen Gruppen verpackt: mit ſolchem Sinn für Compoſition ſchnitzen Nürnberger Drechsler derlei Sachen. Zeichnung wie Färbung iſt bis zum Widerlichen geleckt und empfindelnd; die Landſchaft, der die Burg, das Düſſeldorfer Symbol für mittelalterliche

Romantik, nicht fehlt, ohne jeden richtigen Blick für Natur gemalt. Das Waſſer iſt erbärmlich. Uebrigens ſcheint das Bild eine Reminiscenz eines Gemäldes von L. Richter. — Wie ſolche Bilder in einem Atelier fertig gemalt werden können, iſt unbegreiflich.

Nr. 193. Die Mädchen auf dem Hügel (von Nerenz). — Drei moderne Mädchen, im Dreieck auf der Höhe gruppirt, einer mittelalterlichen Jagd lauſchend, die im Thal ihr Weſen treibt. Neben ihnen liegen einige Schaafe — die Idylle — und ein Hund entwickelt in ſeinem keck aufgeſteiften zweiten Geſicht jenes romantiſche Sehnen, was ihn hinunter auf die grünen Auen zur jagenden Meute zieht. Welche bedauerliche Armuth und Unklarheit der Idee! Die Landſchaft mit ſymmetriſch gebautem Ritterſchloß iſt gänzlich ſchülerhaft.

Viel beſſer in der Technik, aber ſüßlich und geiſtlos iſt Nr. 174: „Nach der Arbeit iſt Ruhe ſüß" (von Erhard). Zwei liegende, aneinander gelehnte ſchlummernde Figuren, Mann und Weib. Das Colorit in bekannter forcirter Manier, ledergelbem Fleiſchton, mit einem Stück blauer Berge und Himmel in effectuirender Unwahrheit zuſammenſtellend. Das ſind alles zuſammengeſetzte Modelle: Bilder, gemacht ohne alle Erkenntniß derjenigen Begriffe von geiſtigem Schaffen, ſinnlicher Darſtellung und mechaniſcher Ausführung, welche die Kunſt in ihrer Würde, wahr und ſchön herſtellen.

Manches, ohne dieſer Schule geradezu anzugehören, reiht ſich im Allgemeinen hier noch ein, wovon wir nur Einiges in bunter Reihe nennen wollen. Nr. 267: „Aufruf der Catharina (1426) an die Landſchaft zum Zuge für den Entſatz Außig's und gegen die Huſſiten" (von Rolle.) Vollkommen geſchmacklos — und ſo übel gelungen, wie der Zug ſelbſt. Nr. 195: Scene aus dem ſächſiſchen Prinzenraub (von

Digitized by Google

T. v. Der,) mit beſſerem Willen, aber ſehr ſchwacher Kraft gemacht.

Nr. 361. Reitergefecht zwiſchen Koſaken und Tſcherkeſſen. (von Raden Saleh). Hier iſt wohl Sinn für bewegtes Leben und kecke Zeichnung, aber nicht im mindeſten durch den Begriff von Ordnung und Einheit gebildet. Die Gruppirung iſt verwirrt und ohne Maſſe und ſtört das Gefühl der Harmonie. Monotone Wiederkehr der Erfindung und manierirtes Colorit finden ſich in allen Bildern dieſes Malers. Das letztere iſt mit einer trüben, weißlichen Hülle überzogen, die dem ſogenannten Speck- oder Rauchton ähnelt ꝛc.

Im eigentlichen Genrefach — ſtelle es nun blos nationelle Sitte, oder charakteriſtiſche Lebensſituationen und Scenen dar — finden ſich nur zwei Bilder von hieſigen älteren Künſtlern, gemüthlich aufgefaßt und mit ſicherer Technik gemacht. Nr. 170: Mädchen am Brunnen, von Prof. Richter, und 197: ein Dorfkirchhof, von O. Wagner. Sonſt gar nichts, was zur Beſprechung auffordern könnte. Oder ſoll nebſt anderen Bildern der Art Nr. 346: „die gefangene Maus" (eigene Compoſition von Jentſch) dahin gehören? Die Maus fehlt, aber wir ſehen dafür eine Mauſefalle, in der der Künſtler wohl weniger Maus, als ſich ſelbſt gefangen hat. Eine ausgeſtopfte Katze ſchreitet ſchon hinzu — —

So fehlt denn auch der geſunde Blick für Ernſt und für Komik des gewöhnlichen Lebens, und die Fähigkeit, Beides mit der Phantaſie in Conflikt zu bringen und ſo den Humor in der Malerei zu erzeugen.

Wenden wir uns zur Hiſtorie zurück. Einen Gegenſatz zu den hieſigen Leiſtungen bilden die fünf ausgeſtellten Cartons von Schnorr in München, für den Königsbau daſelbſt gefertigt. Zwar nur Cartons, geben ſie doch deutlich, was wir als den Vorwurf unſrer Zeit bezeichnen: die ideelle Errungenſchaft des hiſtoriſch Geleiſteten, und ein geiſtreiches

Digitized by Google

Verarbeiten des Erworbenen, gepaart mit dem Durchdringen und Begreifen nationeller Geſchichte und Formen.

Dieſe Cartons, mit lebensgroßen Figuren, ſtellen drei bedeutende Momente aus dem thatenreichen Leben Friedrich Barbaroſſa's dar. Nämlich 1. ſeinen Empfang in Venedig vom ſiegreichen Papſt Alexander III., 2. Barbaroſſa's glorreiche Schlacht bei Iconium gegen die Sarazenen, 3. den plötzlichen Tod des Kaiſers auf dieſem Kreuzzuge in den Waſſern des Saleph bei Seleucia.

Auf zwei kleinern Cartons hat der Maler zu dieſer Geſchichte zwei allegoriſche Darſtellungen gegeben: „das Reich" und „die Kirche."

Aus dieſen großartigen, im edeln Styl ausgeführten Schöpfungen weht uns der wahre Geiſt der Hiſtorie an; ein tiefes Gefühl für Schönheit in Form und Gruppirung, für Wahrheit und Charakter giebt ſich in größter Vielſeitigkeit kund. Wie ein Spiegelbild erblicken wir in dieſen Zeichnungen die Geſchichte des Mittelalters: den trüben dunkeln Geiſt des ſchweren deutſchen Reichs, deſſen Macht ſeine Kaiſer in fremdem Land begruben; das Durcheinandertreiben verſchiedener Völkermaſſen im Weltenſturme jener Zeiten; die mächtige Hierarchie, den lombardiſchen Städtebund, die begeiſterte fanatiſche Schwärmerei der irren Kreuzzüge, die Sarazenen-Schaaren der Wüſte; — dieß Alles tritt uns wieder lebendig und täuſchend vor die Seele, und eine langverfloſſene Vergangenheit fühlen wir noch einmal und durchleben dieſelbe mit der bewegten Phantaſie.

Den Schauplatz in Nr. 1. bildet die Piazetta in Venedig, rechts das Seitenportal des Dogenpalaſtes, in der Mitte die Queranſicht der Marcuskirche, links öffnet ſich die Ausſicht auf den Marcusplatz, den Vordergrund ſchließt das Meer ab. Im fernern Mittelgrund thront der Papſt,

Digitized by Google

von den Dienern der Kirche und den Repräſentanten der lombardiſchen Städte umgeben, die geſpannt und neugierig theils ihn, theils den Kaiſer beobachten. Dieſe Gruppe iſt in der ganzen Compoſition am wenigſten gelungen, ſie war übrigens für den Meiſter die ſchwierigſte, denn auf ceremoniellen Anlaß nebeneinander ſtehende Figuren ſind unmaleriſch und bringen durch ihre parallelen Linien nothwendig Unſchönheiten hervor: doch kann hier noch das Colorit vermittelnd eintreten, und der harmoniſche Farbenton das Partielle zu größrer Schönheit der Linie vereinen. Uebrigens ſpricht aus der Darſtellung Alexanders nicht der ſtolze und heftige Charakter, den die Geſchichte dieſem kühnen Manne zuſchreibt. Im Vordergrunde des Bildes ſchreitet Barbaroſſa, der eben aus der links liegenden Kaiſergondel geſtiegen iſt, groß und ruhig mit emporgerichtetem Haupte auf den Papſt zu. Es iſt eine edle ſchöne Figur mit geiſtreicher und kluger Herrſchermiene, die ihre Majeſtät in die weichſten Formen entgegenkommender, aber prüfender Freundlichkeit verwandelt hat. Im Innern ungebeugt, huldigt dieſer ſtarke Geiſt nur formell den demüthigenden Anforderungen der unglücklichen Kataſtrophe. Reich und Kirche, dieſe entgegengeſetzten Elemente jener Zeiten, charakteriſiren ſich in den Gruppen der Mönche und Krieger deutlich, die aus den Gondeln links im Vordergrunde neugierig oder ehrgeizig und bewegt auf Papſt, auf Kaiſer blicken. In der kaiſerlichen Gondel ſteht ein Jüngling, den Arm in der Seite, den Rücken gegen den Beſchauer leicht zur Linken gewandt. Seine Geſtalt würde uns durch ihre Auffaſſung und ſchöne Zeichnung noch mehr an Raphael erinnern, wenn die Formen des Körpers in ihren einzelnen Wellenlinien, zumal in der Nackenpartie noch etwas ſchlanker und weichfließender wären.

Unſtreitig ſind bei dieſem Werke die Gruppen des Vordergrundes, welche eigentlich die Staffage bilden, am vor-

Digitized by Google

trefflichſten gedacht und ausgeführt. Vor Allem die bunte Maſſe des Volks, welche die Gondeln zur Rechten füllen. Ein Mann, eine Zither in den Händen, mit dem edelſten Schnitt des Profils, eine junge Venetianerin, die ſich neugierig über die Gondel vorbeugt, mit breitem klaſſiſchen Geſichtstypus, die ſinnlich rohere und nervige Geſtalt eines Mohren und einer Mohrin mit glühend ſtieren Blicken; — das ſind ächte, lebenswarme und kräftige Figuren eines Hiſtorienbildes, die ſich unſrer Phantaſie bleibend bemächtigen. Die Zeichnung iſt correct und ohne Manier, mit genialer Sicherheit, mit à plomb gemacht und edel gefühlt. Nur mögen wir bemerken, daß das Element der Kraft dabei das Weſen der Grazie überwiegt. Aber der Beſchauer fühlt ſich thätig, klar und entſchieden, der Blick wird angereizt und erquickt zugleich, die Phantaſie erregt, der Verſtand befriedigt: Gedanke und Stoff ſind Eins geworden, und wir fühlen nicht die verſchiedenen Stadien der ſchaffenden Reflexion und der techniſchen Studien aus dem Werke heraus.

In weit höherm Grade werden dieſe Bemerkungen durch den zweiten und dritten Carton gerechtfertigt. Auf Nr. 2 ſehen wir links die Sarazenen, rechts die Schaar der Chriſten im gegenſeitigen Kampfe; beide Parteien werden durch den Standartenträger des Kreuzheeres, der die Hauptfigur einer kleinen Gruppe bildet und eben im Begriff ſteht, einen Iſaurier niederzuſtrecken, ſchön und gerundet verbunden. Im Vordertheil des Chriſtenheeres ſprengt zu Pferde Barbaroſſa, ein gewaltiger Heldengreis mit gezücktem Schwerte, — als Hauptfigur des Bildes — gegen die Sarazenen an. Er iſt eine breite ſchöne Wodansgeſtalt in deutſcher Urkraft: unverwundbar und unnahbar trägt er in Blick und Geberde die Gewißheit des Sieges. Wir ſehen in ihm jene epiſchen grandioſen Heldenbilder verwirklicht, deren Schlachtenruf Heere zerſtreute und Siege entſchied!

Digitized by Google

Obgleich uns der Maler in die Mitte der mörderiſchen Schlacht führt, hat er doch ſehr geiſtreich den Ausgang derſelben angedeutet: das Sarazenen-Heer hält an vor dem ſiegreichen Andringen der Chriſten, es will ſich im nächſten Augenblick zur Flucht wenden. Die Bogen ſind geſpannt, die Arme mit dem Speer gehoben, aber ſchreckgelähmt vor der vernichtenden Geſtalt Barbaroſſa's halten ſie inne. Alle Gefallenen, Getroffenen, Fluchtgeneigten ſind Sarazenen: aber auf den Geſichtern der Chriſten, mit dem Feuer der Schlacht gepaart, lodert ein glorreicher Zug der Emphaſe des Sieges auf, den ſie unter Palmzweigen erkämpfen.

Sehr ſchön hat der Maler die beiden Nationen zu charakteriſiren gewußt. Während des Chriſtenheer in der ruhigen und ſiegenden Kraft des Glaubens kämpft, und edle Ritterlichkeit in ſeinen Geſtalten ſich ausſpricht, treffen wir bei den Sarazenen, obgleich ſie ſich zur Flucht neigen, den rohen Ausdruck der Kampfeswuth thieriſcher und fanatiſcher Naturen.

Nr. 3. Die Haupthandlung liegt im Vordergrund. Krieger und ſarazeniſche Fiſcher, theilweiſe faſt ganz entkleidete Figuren heben in Mitten deſſelben die Leiche des Kaiſers aus dem Kahn ans Ufer. Der Meiſter hat ſich denſelben nicht beim Bade, ſondern beim Durchgang durch den Fluß Saleph ertrunken gedacht.

In den Geſichtern iſt ein mannigfacher tiefer, aber männlicher Schmerz ausgedrückt. Der todte Barbaroſſa liegt ruhig wie im Schlafe und giebt ein erſchütterndes, aber dennoch majeſtätiſches Bild von der Vergänglichkeit erhabener Größe. Rechts von dieſer Hauptgruppe beugt ſich eine Kriegergeſtalt auf bäumendem Roſſe, das zum Bilde heraus zu ſprengen ſcheint, mit unendlichem Weh zur Leiche nieder. Dieſer Reiter wäre würdig, in der Schlacht des Conſtantin

Digitized by Google

ſein Roß zu zügeln. Der Maler hat es tief verſtanden, das größte Leid in die heldenmüthigſten Geſichter zu legen; aus der gewaltſamen, aber gelungenen Vereinigung zweier Extreme entſpringt die höchſte Tragik der Wirkung, wenn wie hier das Ineinanderfließen beider die nothwendige Folge einer gewaltigen Urſache iſt. Ganz zur Linken im Vordergrund lehnt eine entkleidete männliche Geſtalt mit dem Rücken an einen Felſen. Schmerz und eine gänzliche Erſchöpfung aller Kräfte, wahrſcheinlich von der Anſtrengung bei einem Rettungsverſuch des Kaiſers ſind im Geſicht, ſowie in allen Muskeln trefflich gelungen dargeſtellt.

Eine Gruppe von Geiſtlichen und Kriegern reiht ſich zur Linken um den Landungsplatz der Leiche. Aus ihnen ſchreitet der Leiche entgegen des Kaiſers Sohn, Friedrich von Schwaben, etwas unſicher hervor. Er iſt am wenigſten ſchön gedacht. Der Schmerz ergreift ihn nicht plötzlich genug und erſcheint vorbereitet. Jene Kriegergruppen, die die linke Seite des Bildes ganz anfüllen, und aus denen ein Reiter mit des Herzogs Roſſe hervortaucht, führen ſich durch den Hintergrund bis zum fernen Heereszuge fort, der ganz zur Rechten über die Salephbrücke zieht; den Mittelgrund füllt ein Trupp Pilger. Dadurch treten die Gruppen des Vordergrundes mit den Maſſen der Ferne in directe Verbindung, und es entſpringt das poetiſche Gefühl, daß der eine ſchwere Unglücksſchlag alle zur Kette verbundenen Glieder ſchnell nach einander trifft und leidend macht. Daher hat auch der Maler mit vollem Recht die Schreckenskunde vom Tode des Kaiſers auf allen Geſichtern verbreitet.

Werfen wir nun das Auge auf die Landſchaften hieſiger Maler. Ehe wir auf Einzelnes eingehen, wollen wir das Endreſultat der neueſten äſthetiſchen Betrachtungen über dies Genre der Malerei kurz zuſammenfaſſen.

Digitized by Google

Als ſich die Welt des Chriſtenthums aus dem Glauben der Hebräer losrang, behielt ſie die Idee der Einheit und den Totalblick für die Auffaſſung der Welt als univerſellen Grundbegriff, der aber bei jenen ohne Sinn für Form ſich nur in Poeſie aufgelöſt hatte. Dagegen zog im Heidenthum der Griechen der unbegrenzte Formenſinn die Geiſter zum Einzelnen und ſchuf irdiſche Vollkommenheiten, die wohl im Partiellen, nicht aber im Totalen, Complicirten aus ſterblichen Menſchenhänden hervorgehen konnten. Dieſen Sinn für die Geſtaltung vereinigte nun das Chriſtenthum mit der Anſchauung und dem Gefühle der Welteinheit; ſolcher Zuſammenfluß gebar den ſehnenden Wunſch der reichen poetiſchen Natur ſchwankendes Bild und unbeſtimmte Empfindung zuſammenzufaſſen, die ſtetige Geſammtheit des Univerſums zu trennen und die aufgelöſten Theile harmoniſch in einzelnen Bildern zu ordnen: — ſo entſtand die Landſchaftsmalerei.

In dieſer Entwickelung ſpricht ſich der allgemeine Begriff derſelben aus. Ihre weitere Geſchichte zu geben iſt hier nicht Raum. So viel ſei nur noch geſagt, daß die jetzt fertige Kunſt der Landſchaftsmalerei in zwei Hauptgattungen zerfällt, von welchen ſich Unterabtheilungen ablöſen: nämlich in die höhere und niedere, oder in die hiſtoriſche Landſchaft und in die Vedute. Die erſtere zerfällt in die rein hiſtoriſche und in die hiſtoriſche Genrelandſchaft; die zweite in die bloße Vedute und in die Vedute mit Genre verbunden.

Die hiſtoriſche Landſchaft giebt eine grandios umfaſſende harmoniſche Anſchauung der Welt, eine tiefgefühlte poetiſche Einſicht in Form und Weſen der Natur im verklärten idealiſirten Geiſte wieder.

Zur Verbindung der Natur mit dem menſchlichen Geiſt, zur Beſtimmung von Volk, Ort und Zeit, ſchließt ſich der Menſch ſelbſt und die hiſtoriſche Architektur als mehr oder

minder nothwendiges Beſtandtheil der hiſtoriſchen Landſchaft an.

Hat der Maler dieſelbe mit lebenden oder handelnden Weſen verſehen, die nicht nur Maaß und Staffage des Bildes ſind, ſondern zuſammenwirkend eine Bedeutung haben, die dem Uebrigen die Waage hält, ſo gehört ſeine Schöpfung dem Fache der hiſtoriſchen Genrelandſchaft an.

Die Vedutenmalerei copirt geradezu die Natur und verändert nur den Geſetzen der Aeſthetik gemäß; auch bei ihr tritt der Genre hinzu, ſobald ein oder mehrere Figuren eine einfache oder Collectiv-Handlung bilden, welche außerhalb der Grenzen der Staffage liegt.

Dieſe höhern Begriffe ſind bei den hieſigen Landſchaftern nur theilweiſe zur Klarheit gekommen und eben ſo wenig verſtehen ſie techniſch ſowohl die deutſche, als eine fremde Natur zu ſtudiren und wahr wiederzugeben. Faſt in allen Landſchaften vermiſſen wir den hinreichenden Ausdruck eines beſtimmten Naturgefühls, einer ſichern geiſtigen Auffaſſung, dieſe iſt im Gegentheil oft ſpießbürgerlich und trivial. Große maleriſche Styliſtik fehlt überall. Sie haben nicht Blick, nicht Hand für Formung der Maſſen, für Schönheit und Größe der Linien, für reizende Anordnung; ſie zerſtreuen und beunruhigen ihr Bild durch eine peinlich kleinliche, vereinzelte Ausführung. Die Wahrheit der Natur liegt aber nicht im Detail.

Ihr Colorit iſt meiſtentheils unwahr, todt und trübe, und es herrſcht darin ein modrig graublauer Ton vor. Ihre Fernen und Himmel ſind zu dick, die Schleier der Luftdünſte ſind ohne Durchſichtigkeit und harmoniſche Wirkung. Findet ſich dies Letztere vorzüglich bei den deutſchen Landſchaften, ſo iſt bei italieniſchen Veduten die Auffaſſung der fremden Natur durch Miſchung mit nordiſchen Motiven unklar und nicht individuell genug.

Digitized by Google

Während aber doch der Süden für jeden Vedutenmaler ſeine Schönheit einigermaßen faßlich aufdeckt und zur Wirkung bringt, gehört ein tieferer Einblick dazu, um die deutſche Natur idealiſirt wiederzugeben. Sie bietet freilich nicht den warmen Duft ſüdlicher Lebensfülle, nicht die ſcharfen Bergformen, Klarheit der Fernen, des Himmels, den ſaftigen Ton der Vegetation, — aber ſo verwahrloſt als hieſige Landſchafter uns glauben machen wollen, iſt ſie mit nichten. Ihre grünen Bergkoppen, ihre waſſerreichen, kühlen Gründe, ihre öden Haiden tragen einen ſtarken, geſunden, freien Character voll tiefer Poeſie für den, der ſie herausfühlen kann.

Betrachten wir zum Beleg einzelne Werke vaterländiſcher Künſtler. Nr. 171: Landſchaft aus Sicilien (nach der Natur von A. Hermann).

Der Ton der Ferne iſt nördlich kühl, hölzern und ohne Klarheit; der des Vordergrundes flach und maſſenlos: er hat an Höhe zuviel, was dem Himmel fehlt. Nur das ſaftige Colorit des Mittelgrundes — ein See mit duftigen Ufern — giebt den Süden. Beſſer iſt die Zeichnung.

Noch weniger iſt in Nr. 176 erreicht. In Nr. 179, Landſchaft nach der Natur, (von Papperitz) iſt Sicilien in keinem Fall zu ahnen.

Nr. 241, Golf von Salerno (von Goldſtein). Nur der Stoff der ſüdlichen Landſchaft leuchtet aus dem Bilde hervor, nicht die flache und belegte Färbung, das zu wenig tiefe Blau des Meeres, des Himmels. Breite und kühne Führung des Pinſels fehlt hier wie in allen andern Bildern dieſer Gattung. Noch trüber iſt die Darſtellung deutſcher Gegenden. Nr. 187: das Goſauthal bei Hallſtadt (von Kummer), der gegen frühere Leiſtungen ſehr zurückgeſchritten iſt. Der Ton iſt hart, bis zur Unwahrheit kalt

Digitized by Google

und grau; das Waſſer ſchmutzig und leblos; die Zeichnung plump. Das Ganze wirkt tapetenartig.

Einige bringen zwar Manches für technischen Effect Erworbene, z. B. Nr. 188: Waldpartie (von Reinhard), aber ohne allen Sinn für schöne und harmonische Anordnung, zerriſſen und unklar in der Compoſition.

Den Grundtypus heimiſcher Naturanſchauung, welcher der Erde ihre ſchlechten Tage abzulauſchen ſcheint, zeigen aber Herr Sparmann und manche Andre vielfach genug, z. B. in Nr. 189, 184, 301. Kaum iſt das Waſſer je durch den Pinſel ſo mißhandelt worden, deſto ſchlechter ſind aber Bäume und Felſen. So 185, 186, Landſchaften (von G. Franz im Atelier von Prof. Richter). Nr. 194: der Czernebog (von Fiebiger) ꝛc. ꝛc. Viel mehr Talent zu deutſcher Auffaſſung, nur noch unfertige Technik in Linie und Färbung finden wir bei Nr. 260, Gebirgsgegend von Oehme.

Leid muß es thun, Prof. Dahl, welcher vor funfzehn Jahren ganz bemerkenswerthe Landſchaften brachte, als einen ſo ſchwarzblauen Manieriſten wiederzufinden: dieſe Dintenbilder können faſt nur von einem Sehfehler herrühren. — Viele Bilder ſetzen die Lachmuskeln mehr in Bewegung als die Kunſtkritik, ſo Nr. 240, des Ritters Harras Denkmal bei Lichtenwalde (von Faber) — Waldpartie; ein kleines Denkmal nur als Staffage, ein Botaniker läuft mit einer Blechbüchſe dem ſchwärzeſten Donnerwetter entgegen. Wohl Harras, der im Trocknen iſt: dahin werden Botaniker und Maler nie kommen.

Nr. 251 (von Hohneck) giebt eine Waldpartie mit ſchönen Pilzen und pilzeſuchender Familie. Auf einer dicken berühmten Buche hat uns die Sorgfalt des Malers die Namen derer nachgebildet, die in ihrer Borke ihre Zukunft ſicherten. Hätte er ſtatt des Pinſels das Meſſer ge-

Digitized by Google

nommen und ſich kurz dazu geſchnitten, ſo wäre auch er darin weiter gekommen. Doch genug hiervon.

Das Widerſpiel von allem dieſem finden wir in Nr. 222, einer in jeder Hinſicht vollendeten hiſtoriſchen Genre-landſchaft von Lotze in München: „eine Heerde Schaafe.“ Es ſtellt eine im Hintergrund von erhabenen Bergen begrenzte Gegend dar; links ſenkt ſich der Blick in die Fernen; über die Hügelfläche des Mittelgrundes ſchreitet ein Schäfer, ein Lamm unterm Arm und deſſen Mutterſchaaf zur Seite, gefolgt vom müden Hunde, in langſamen Schritten hinter ſeiner Heerde ruhig und ſinnend hin. Die letzte füllt die Mitte des Vorder- und Mittelgrundes. Eben iſt die Sonne untergegangen, und ihr Wiederſchein beleuchtet in unübertrefflichem Duft, aber ohne gemachten Effect den ganzen Hintergrund, ſo wie die Staubwolke, in der die hintern Schaafe gehüllt ſind. Wenn uns die Dichter der Idylle von Theokrit bis auf Geßner herab je ein geheimes liebes Familienleben zwiſchen dem Hirten und ſeiner Heerde geſchildert haben, ſo hat es uns hier der Maler in ſeinen tiefſten Zügen einfach und umfaſſend dargeſtellt.

Der Hirt trägt mit großer patriarchaliſcher Miene eines verwetterten Geſichts das matte Lamm; das Mutterſchaaf geht ſtill und ſorgend nebenher und blickt mit ſo rührendem Muttergefühl zu ihm auf, daß wir darin die Empfindung des thieriſchen Inſtincts auf ihrer höchſten Stufe erblicken. Die übrige Heerde bewegt ſich ſchön gruppirt langſam und zuſammengedrängt vorwärts. Der feuchte Duft, der kühle Thau im Thal ſcheint Alles nach der Schwüle des Tages belebend zu durchdringen. Wenn wir die entzückten Blicke auf die ſchönen in ſich ruhenden Berge heben, wenn wir ſie in das tiefe, tiefe Blau des Himmels, in die ſtille Welt der Landſchaft verſenken, dann

Digitized by Google

weitet ſich die Seele und unſre Phantaſie wird zu ſchönen Empfindungen geweckt, denn wir blicken in die entſchleierte Urſchöne idealiſirter Natur. — Es iſt faſt überflüſſig anzuführen, wie die techniſche Behandlung in jeder Hinſicht meiſterhaft iſt.

Hierzu müſſen wir noch eine vorzügliche Landſchaft von Schirmer in Düſſeldorf fügen, die ſich durch die verſtandene Auffaſſung der ſüdlichen Natur immerhin aus der Reihe gewöhnlicher Vedutenbilder emancipirt. Es iſt Nr. 314, Grotte der Egeria bei Rom. Dem Bilde fehlt zwar die eigentliche Blüthe der Farbe und die poetiſch vollendete Anordnung, auch hat ſich die Behandlung des Waſſers und der Baumgruppen beim Maler zur Manier feſtgeſtellt, aber ſeine Technik iſt vorzüglich und fordert hier mit vollem Recht zum Studium auf. Dieſe breite, freie und leichte Pinſelführung, die Formung der Maſſen, Duft und Durchſichtigkeit der Mitteltinten, die lichtvollen Halbſchatten bieten eine lange Zehrung für hieſige Landſchafter.

Nur noch einige Schlußworte in Rückſicht auf die localen Kunſtverhältniſſe. Dieſe Kunſtausſtellung ſteht an Umfang und Bedeutung tief unter vielfachen Ausſtellungen von Provinzialſtädten. Der Katalog giebt mit den Arbeiten der Academieſchüler nur 369 Nummern. Das kommt daher, weil die hieſige Ausſtellung mit denen anderer Städte in keiner Verbindung ſteht, und weil beim Ankauf ſeitens des hieſigen Kunſtvereins ſeit lange die Bilder der ausländiſchen deutſchen Maler gegen die Erzeugniſſe ſächſiſcher Lande zurückgeſetzt wurden. Kann denn das deutſche ſchamloſe und verhörnte Philiſterthum ſich nie zu einem deutſchen Nationalſinn erheben, fühlt man überall in Deutſchland gehorſam In- und Ausland heraus, was ein willkommner Hemmſchuh alles politiſchen Fortſchritts bleibt: ſo läßt ſich doch nur zugeſtehen, daß beim Bilderaufkauf in-

Digitized by Google

ländiſche Productionen, nur ſo weit ſie in ihrer Vorzüglichkeit ſich den andern gleichſtellen, begünſtigt werden dürfen. Ein Vorziehen und Hätſcheln der Mittelmäßigkeit, blos weil es inländiſch Fabrikat, ein offenbares Zurückſetzen des Gelungenen, weil es keine ſächſiſche Wiege gehabt, iſt Ungerechtigkeit und Mißverſtand. Von einem Kunſtverein, der edele Kunſttendenzen verfolgen ſollte, iſt das ein gewaltſamer Todtſchlag der Kunſt und drängt fremde Künſtler immer mehr von der Ausſtellung zurück. Dadurch verſchwindet denn für Künſtler und Publikum jede Möglichkeit, durch eine mannigfache, vergleichende Zuſammenſtellung moderner Kunſtwerke zu einem richtigen Urtheil über die Gegenwart zu gelangen.

So hat ſich auch in dieſem Jahre Geſchmack und Wahl des Ankaufs vom Kunſtverein oder deſſen Vertretern faſt nur in den mittelmäßigſten Producten ein Genüge geleiſtet, und zwar in Zahlung von Preiſen, die mit dem Werthe des Gelieferten in ſtaunenswerthem Contraſt ſtehen. — Wir finden die mittelmäßigſten der ſchon früher erwähnten Bilder angekauft. Z. B. Nr. 196. 193, 195; von den Landſchaften 179, 185, 187, 194, 188.

Dazu geſellen ſich denn noch andere, z. B.:

Nr. 349, Scene aus Schiller's Wallenſtein (Gouachegemälde von Fränzel), welches in eine Wachtſtube gehört, Nr. 172, Betkapelle nebſt dicken Baumſtämmen (von Honeck), Nr. 266, ein Morgengebet ſorgſam geputzter und friſirter Kinder (von Baumgarten), Nr. 198 (von Brockmann), die verbotene Weinleſe, Nr. 175, Studienkopf (von Paul). ꝛc. ꝛc.

So nährt man durch den Ankauf von Productionen unfertiger oder talentloſer Kunſtjünger in dieſen ein Heer von leeren eitlen Hoffnungen und berechtigt ſie ſcheinbar zu übertriebenen Kunſtanſprüchen und falſchem Selbſtge-

Digitized by Google

fühl. Dieſe freundſchaftliche Geſchmack- und Tendenzloſigkeit kann doch nie verhindern, daß die nächſte Zukunft die künſtleriſche Blöße ſolcher Bevorzugten deſto ſchärfer aufdeckt; dann ſchrumpfen ſie, wenn ſonſt Indolenz nicht ihr Auge umhüllt, zu armen, von verfehlten Lebensausſichten gedrückten Weſen zuſammen, die ſogar an ſich ſelber keine rechte Freude mehr haben können.

Die Leichtigkeit des Erworbenen rückt ihnen ihr Ziel bis zum Irrthum nah, vertreibt dem leichtgewordenen Sinne Einſicht und Ernſt des Studiums, um die wahre Kunſt, die ihnen in weiten Fernen ſchwebt, zu erkennen und zu erfaſſen. Die Kunſt fordert den ganzen Menſchen, ſagt Goethe ſehr wahr. — Wer ſich ihr weihen will, muß nach dem Höchſten ringen. Sie zu erkennen, zu begreifen, trägt Jeder im ſtarken Willen den Keim in ſich. Zur praktiſchen Ausübung iſt die Begabung verſchieden: da muß das Talent richtig verſtanden und in die ihm natürlich zukommenden Gleiſe gelenkt werden.

Man ſuche in dieſen Blättern nicht die Abſicht, neue Kunſtwahrheiten aufzufinden: die vorhandenen genügen vollkommen, um ſie der Ausübung hieſiger Kunſt entgegenzuſtellen. Ebenſo wenig ſehe man darin die Beantwortung einer Parteifrage oder einen Angriff zeitgemäßer Kunſtautoritäten, ſondern nur den Willen, die höheren Intereſſen der Kunſt überhaupt zu vertreten: die hohe Würde derſelben, welche eine triviale und handwerksmäßige Kunſtanſchauung ausſchließt, wird uns gegen den Vorwurf der Härte verwahren. — Das Hervorheben der Münchener Compoſitionen wurde durch die zufällige Gelegenheit ihrer Ausſtellung geboten.

Digitized by Google

BRITISH MUSEUM

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Digitized by Google

1989
CHIVERS

Digitized by Google

Digitized by Google